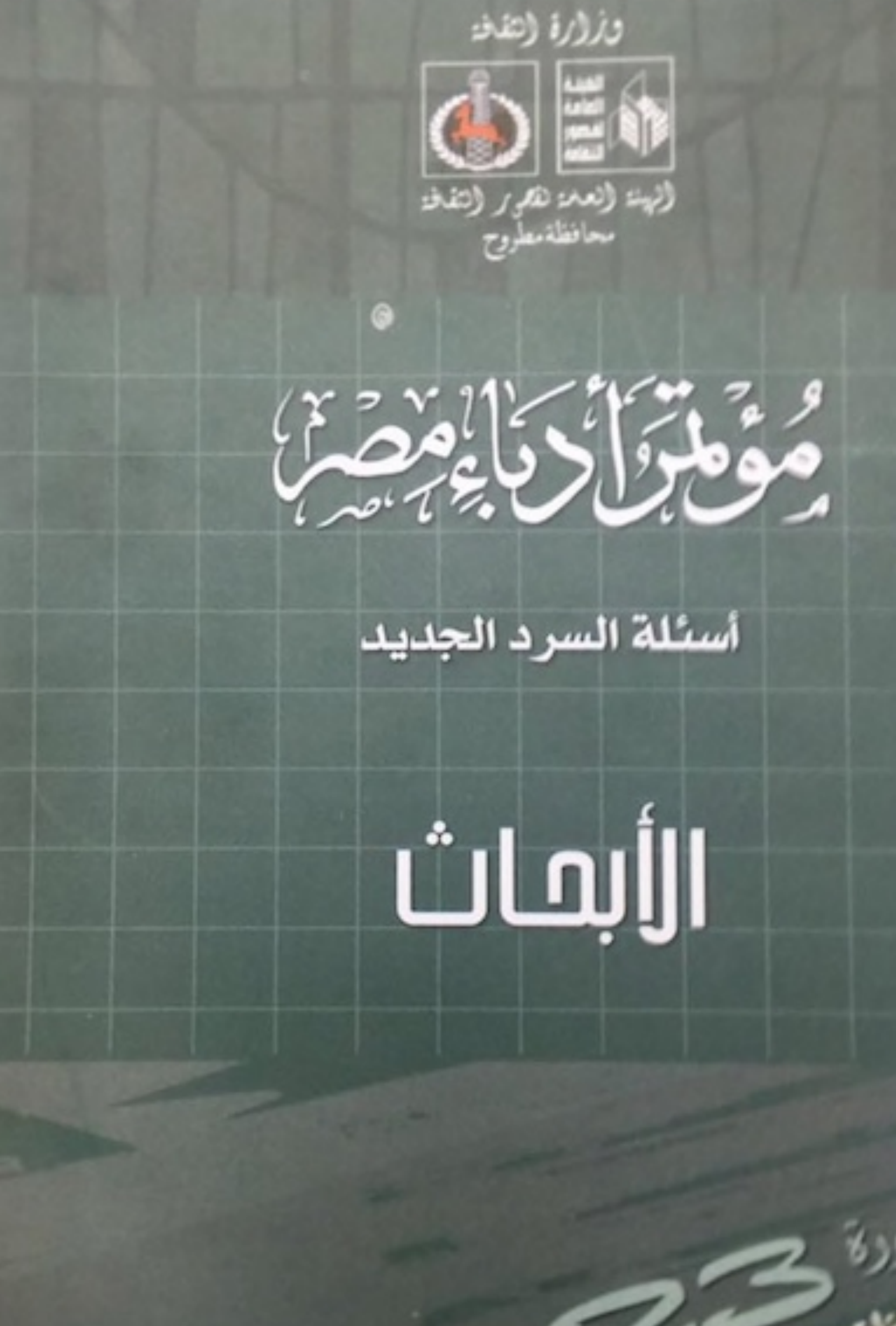

وزارة الثقافة
الهيئة العامة لقصور الثقافة
محافظة مطروح
مؤتمر أدباء مصر
أسئلة السرد الجديد
الأبحاث
الدورة
23
محافظة مطروح
2008

السردي في الشعر/ الشعري في السرد

د. محمود الضبع

نظريا تراجعت نظرية الأنواع الأدبية بوصفها مدخلا للتصنيف، يتم اعتماده للفصل بين جنس أدبي وجنس آخر، ولكن على المستوى التطبيقي لم تزل بعد – في أدبنا العربي – قائمة، ولم يزل يسعى البحث – نقديا – لتأصيل مفهوم النوع، والبحث عن السمات الفارقة بين جنس أدبي وآخر.

فهل استطاعت الأعمال الأدبية العربية بحق إحداث هذا التماهي بين ما هو شعري وما هو نثري؟ بمعنى اعتماد السرد بنية منظمة للنص شعريا كان أم نثريا؟

وإذا كان الأدب بعامة أداته الأولى هي اللغة، فما الحدود الفاصلة بين لغة القص ولغة الشعر؟ وكيف تتحول البنى السردية لتنتقل من القص إلى الشعر، والعكس؟

إن التطور الحقيقي الذي لحق النوع الأدبي عموما، سواء في أدبنا العربي أو الأدب الغربي، يمكن رصده عبر مبدأ نقاء النوع، الذي غدا هو المحور الذي تدور حوله الأعمال الأدبية، بمعنى أنه لم يزل بعد التقسيم النوعي للأدب إلى رواية، وقصة، وشعر، ولكن لم تعد هذه الأشكال أو الأنواع الأدبية يتجلى كل منها في نوع ينفصل تماما عن الأنواع الأخرى، وإنما هناك سمات مهيمنة عبر هذه الأنواع جميعا، ما فتئت تنتقل من نوع إلى آخر حتى غدت يصعب الفصل ما إذا كانت تنتمي إلى النثر أم إلى الشعر مثلا، وهنا لا يمكن البحث عن فرادة للنوع الأدبي، وإنما عن سمات مشتركة تنتمي إلى الأدبية، وليس إلى الشعر وحده أو النثر وحده.

فالمتعارف عليه – منذ أقدم عصور الأدب – أن الشعر والقص جنسان أدبيان لكل منهما خصائصه وتقنياته التعبيرية، وأن السرد خصوصية نثرية، ومن ثم كان السؤال: ما الأسباب التي دعت لتسرب تقنيات السرد داخل بناء القصيدة؟ وهل استطاعت سردية الشعر أن تكسر حاجز أسلوبية الجنس الأدبى والجنس التعبيرى عموما، بخلق حوار الأجناس داخل عمل واحد؟ وإن كان فإلى أى مدى استطاع المزج أن يبلغ مداه؟ وإلى أى جنس يمكن أن ينتمى النص مع ما يحمله من الملامح المشتركة؟

فمفهوم الجنس أو النوع الأدبى في معناه الأصل يدل على الجذر أو الفصيلة التي ينتمى إليها العمل الفنى، وإن كان المصطلح قلقا في ذاته،

دائم التغير نظرا لاتساع محتواه، ومن هنا تأتى الصعوبة، فحتى بالنسبة لمجموعة الأعمال المعينة التي يتم إدراجها تحت نوع واحد،فإنها لا تسلم من التقسيم المستمر إلى أجناس فرعية أخرى متعددة.

ولعل نظرية الأنواع الأدبية لم تعد تحتل مكان الصدارة الآن في الدراسات الأدبية، فالتمييز بين الأنواع لم يعد ذا أهمية في كتابات معظم كتاب العصر، والحدود بين النوع والنوع الآخر تعبر باستمرار، والأنواع تختلط أو تمتزج، والقديم منها يترك أو يحور، وتخلق أنواع جديدة، إلى حد ما صار المفهوم نفسه موضع شك، بتعبير رينيه ويلك.

لقد وظف التحليل البنائي هذه الأفكار عند دراسته للنصوص بمعزل عن السياق الذي قيلت فيه (الفكرة الأولى للبنيوية) حيث يميل إلى التمييز على مستوى المضمون النفسي بين الانفعالات الجمالية ذات الطابع الخلاق، والانفعالات العاطفية ذات الطابع الوجداني، ومن ثم نظرت البنائية إلي القصة بإمكانية تقسيمها إلي مراحل تبرز تشويقها العاطفي، وهذا هو التوجه الأساسي في التحليل البنائي الذي يقوم علي تفكيك النص وإرجاعه إلي وحداته الأولى المكونة له، وهي:

1. الوحدات الشكلية التي تختص بالبحث في الأحداث والشخصيات والسرد والمواضيع والأسطر والكلمات.
2. الوحدات النفسية من البحث عن القيم الوجدانية ومراحل التشويق العاطفي والانفعالات العاطفية، وهنا تعتمد البنائية مبدءا تعده من أهم مبادئ تحليل النص وهو التحليل حسب المراحل التسلسلية، التي

تكون أولا بدراسة القصة، وثانيا بدراسة السرد " ومن الممكـــن لا بل من الواجب تطبيق هذا المبدأ في دراسة أي نص من النصـــوص طال أم قصر"[1].

مفهوم السرد

يرتبط السرد بالحكي، ويتحدد مفهوم السرد narration علـــى أنه الطريقة التي يتم بها الحكي، وبمعنى آخر الكيفية التي تروى بها القصة، وهو ما يستدعى بالضرورة الأدوات والوسائل المعينة المستخدمة في ذلك وأولها اللغة ومن ثم طرق تأليف الكلام، وأساليب نظمه في سلك واحد، وعلى أشكال مختلفة، فالقصة أو الحكاية الواحدة يمكن أن تحكى بطرق عدة، وهذه العملية هي جوهر السرد وحقيقته، وهي التي يتم الاعتمـــاد عليها في تمييز أنماط الحكي بشكل عام.

وبما أن الحكي يقوم عامه علي دعامتين أساسيتين (أن يحتوي علي قصة تضم أحداثا معينه، وأن تتعين الطريقة التي تحكي بها القصة) وبما أن السرد يرتبط في مفهومه بالحكي " ولهذا السبب فإن السرد هو الـــذي يعتمد علية في تمييز أنماط الحكي بشكل عام "[2].

والحكي باعتباره قصة محكية فإنه يقتضي وجود شـــخص يحكـــي وشخص يحكي له وقصة محكية، ومن ثم يتحدد السرد علي أنه "الكيفية التي تروي بها القصة عن طريق هذه القناة نفسها وما تخضع لـــه مـــن مؤثرات، بعضها متعلق بالقصة ذاتها"[3].

فالقصة في مفهوم السرد لا تتحدد فقط بمضمونها ولكن أيضا بالشكل أو الطريقة التي يقدم بها هذا المضمون، وهو ما التقطه الباحث العربي "كمال أبو ديب" في اعتماده على مقاربة فلاديمير بروب التي أسس فيها لفكرة الوظائف[4]، وعمل أبو ديب على نقلها إلى الشعر الجاهلي وتحليله بنيويا، للوقوف على التشابه بين الوظائف السردية في التراث الشعبي والوظائف السردية في البناء الشعري العربي الجاهلي، مستنتجا من ذلك التشابه في الوظائف إلى أنه ليس عائدا إلى تأثير ثقافة على أخرى، وإنما هو عائد إلى طبيعة العقل الإنساني في مجموعه، والمهم في ذلك هو رؤيته لإمكانية انتقال عناصر من جنس إلى جنس، أي من بنية الحكاية إلى بنية الشعر الجاهلي: "حين نمارس تحليل بروب، وننقله من مجال الحكاية الخرافية إلى مجال الشعر الجاهلي، نستطيع أن ندرك مباشرة أن ثمة درجة كبيرة من الشبه بين بنية القصيدة وبنية الحكاية، فالقصيدة أيضا تتكون من وظائف ذات عدد محدود جدا، وقد لا يزيد العدد عن إحدى وعشرين وظيفة، ويتقلص في كثير من النصوص إلى وظيفتين.... لكن ثمة فرقا جوهريا بين القصيدة، وبنية الحكاية يتمثل في أن ترتيب الوظائف في القصيدة متغير هو أيضا تماما كعددها"[5].

ويربط الباحث بين ترتيب الوظائف، وبين ما أسماه شبكة من العلاقات بين الشرائح المكونة للقصيدة حيث تكمن خصوصية رؤيا القصيدة، ويربط كذلك بين إحدى نتائج "بروب" وهى تقابل الوظائف، وبين الشعر الجاهلى، وحيث يرى أن هذه النتيجة متحققة في الشعر

الجاهلى بما يشكل الثنائيات الضدية "أى أن لكل وظيفة تقريبا نقيضا يمثل تجاوزا أو حلا لها، فالتحريم يقابله الانتهاك، ويحس النقص إشباع النقص.... وهكذا"[6].

وفكرة الثنائيات الضدية هى الفكرة التي اعتمدها "أبو ديب"، مستمدا إياها من التفرقات الشهيرة التي أقرتها البنيوية، والتي حلل من خلالها نماذج من الشعر العربى الجاهلى أو العباسى على أساس التضاد الثنائي، حيث يرى أن حركة الاندثار والعفاء في الأطلال دائما تولد حركة مضادة لها بحيث تشكل الحركتان ثنائية ضدية وهو يرى أن الربط بين الشعر الجاهلى وتحليل بروب للحكايات الخرافية والأسطورة إنما يؤدى لفتح آفاق جديدة في دراسة الشعر الجاهلى" وعلى مستوى أكثر محدودية تسمح النتائج التي وصل إليها بروب في تمييزه للمسات الأساسية للحكاية بالقول أن عددا من هذه السمات تنتمى أيضا إلى النص السردى الشعرى الذى يتشكل ضمن التراث، وبآلية التأليف الشفهى والارتجال"[7].

ولكن تبقى مقاربة الوظائف غير قادرة على تقديم تحليل لآليات اشتغال عناصر السرد في البناء القصصي أو الشعري، فهي ترصد الأنماط الرئيسة والثابتة التي تخضع في محاولات الإبداع فيها إلى قانون التبديل والتغيير، أي تبديل وتغيير الأماكن، وليس إنتاج آليات جديدة، وأنماط سردية جديدة، بمعنى أن الوظائف تستطيع إنتاج حكايات جديدة، وليست سرود جديدة.

وهو ما أشار إليه رولان بارت[8] في رؤيته لأنواع السرد في العالم بأنها لا حصر لها، وأن كل مادة تصلح لكى تتضمن سردا، "فالسرد يمكن أن تحتمله اللغة المنطوقة شفوية – كانت أم مكتوبة – والصورة ثابتة كانت أم متحركة، والإيماء، مثلما يمكن أن يحتمله خليط منظم من هذه المواد، والسرد حاضر في الأسطورة وفي الحكاية الخرافية، وفي الحكاية على لسان الحيوانات، وفي الخرافة وفي الأقصوصة والملحمة والتاريخ والمأساة والدراما والملهاة والبانطوميم، واللوحة المرسومة، وفي النقش على الزجاج، وفي السينما الكومكس، والخبر الصحفي التافه، وفي المحادثة، وفضلا عن ذلك فإن السرد بأشكاله اللانهائية تقريبا حاضر في كل الأزمنة وفي كل الأمكنة وفي كل المجتمعات فهو يبدأ مع تاريخ البشرية ذاته، ولا يوجد أى شعب بدون سرد"[9].

التجريب الشعري والتأسيس السردي

سعت القصيدة العربية المعاصرة إلى البحث عن بنى وتقنيات تعبيرية تخرج بها من عالم رأته محدودا إلى عالم أكثر رحابة، فكان أن اتكأت القصيدة على الأنماط والبنى السردية، واعتمدت في ذلك أنماطا تجريبية عدة، تنوعت بين التجريب في الشكل والتجريب في المضمون، فكان منها: التجريب في تبنى مبدأ نفي الحدود الفاصلة بين الأنواع والتراجع عن قوانين النقاء والوحدة، والتجريب في اللغة والتركيز على الدلالات اللغوية، والتجريب على مستوى التشكيل البصري للقصيدة، والتجريب المعتمد على العمل الواحد بوصفه سياقا متحدا وإن تعددت تقسيماته

الموضوعية، وهو ما يمكن تسميته (ديوان الحالة)، وغيرها من اتجاهات التجريب على مستوى الشكل.

وكان من اتجاهات التجريب على مستوى الموضوع: التجريب على مستوى استلهام التراثي وبعثه، بإعادة تأويله واكتشافه، ثم بعثه من جديد في إيقاع جديد، ولغة تواصل جديدة، وشكل فنى جديد، والتجريب على مستوى الحكي عن الجسد، الخبرة الجسدية، والتجريب على مستوى حكي خبرات الحياة الشخصية المباشرة (التفاصيل اليومية)، حيث الاهتمام بالتفاصيل اليومية الدقيقة، وتحويلها إلى موضوعة شعرية، تجسد مواقف الحياة أو مشاهدها التي يمارسها البشر كافة، والتجريب على مستوى اعتماد تيمة السحر، وإعادة خلقها في تشكُّل يجسد لصراع الذات/ الأنا مع السلطة الشعبية المهيمنة، والمرتكزات التي يرى أنها ليست منتظمة ذلك الانتظام المعروف عنها [10].

إن هذه الاتجاهات على تعددها تعد واسطة بين الشعرية والسردية القصصية، ذلك أنها سعت نحو دمج ما هو شعري بما هو نثري، وبخاصة الاتجاهات التي سعت إلى تبني نفي الحدود الفاصلة بين الأنواع، والتراجع عن قوانين النقاء والوحدة، وهو اتجاه يؤمن بأن النص هو كتلة أدبية واحدة، تتجاور فيها مستويات الخطاب، وتتفاعل فيها تقنيات التعبير وأساليبه المتعددة، حيث لا يمكن التمييز بين ما هو شعرى، وما هو نثرى، ويلعب السرد بآلياته في هذا الاتجاه دورا كبيرا، إذ يعتمد النص تقنيات تعدد الخطاب، وتعدد الضمائر وتحولها، والاتكاء على تحديد

عناصر المكان والزمان والحدث. كذلك يتـــدخل المنولـــوج والحـــوار بمستوييه الداخلي والخارجي، والبناء الـــدرامي القصصـــي، وتعريـــف الشخصيات بصفاتها وأفعالها وربما بأسمائهـــا، والوصـــف بتشخيصـــه للأشياء، وتصوير مدى ما تحدثه هذه الأشياء في النفس من استجابة.

وقد وسع الشعر التفعيلي وقصيدة النثر من هذه البنى والاتجاهات، سواء في قصائد مفردة، أم في دواوين كاملة اتخذت هذه آليات هذه البنى والاتجاهات معيارا وأسلوبا يتم من خلاله إبداع النصوص، وكتبـــت في هذا السياق دواوين عدة، كان أصحابها على وعي بآليـــات الســـرد، وبالتجريب في الشكل والمضمون، وفيما يلي إطلالة سريعة على نمـــاذج تطبيقية لهذه الاتجاهات التي كانت واسطة للتقريب بين الشعر والسرد:

- **التجريب في العمل الواحد (نص الحالة):**

حيث يأتي الديوان الواحد متعدد التقسيمات (بالعناوين أو الأرقام) لكنه يعتمد حالة واحدة تتكئ على تنويعات عدة، فيبدو العمل إجمـــالا كما لو كان سردا شعريا لمتوالية قصصية، قد لا تتحقق فيها أبعاد السرد ومتطلباته – والأمر كذلك – لتدخل في إطار السردي الخالص، ولكنه يقارب على نحو ما بين السردي والشعري بامتداد هـــذه الحالـــة عـــبر الديوان إجمالا، وهو ما تكشف عنه كثير من أعمال فريد أبو ســـعدة، ورفعت سلام، وجمال القصاص، وحلمي سالم، وسمير درويش، وأمجـــد ريان، وعلاء عبد الهادي، وغيرهم.

يأتي ديوان فريد أبو سعدة "ذاكرة الوعل" نصـــا واحـــدا – وإن تعددت تقسيماته –لقضية معقدة، وتساؤلات تجمـــع بـــين خصـــوبة الشعرية، وتفاعلات النصوصية الفلسفية، يصوغها الشـــاعر في ثـــوب تراثي، يتمثل الغرائبي والسحري نسيجا له، ويجنح إلى الشعوذة تـــارة، ويميل إلى الطقوسي الديني تارة أخرى، يجسد للشهوانية تـــارة، ويعيـــد تأويل القدسي تارة أخرى.... وهكذا بين تحولات العقل البشرى، يختلط ما هو حاضر بما هو غائب، وما هو معروف بما هو مجهول، وما هو ديني بما ليس ديني، وعبر مراوغة النصوص تلك، يتبادل كل مـــن الســـحري والخرافي الدور، فيختلط الأمر، ويصعب الفصل بين ما يقوله النص وبين ما يعيد تأويله من موروث شعبي أو ديني، مما يمثل مرتكـــزا في ذاكـــرة الوعي الديني.

ومنذ العنوان يتبدى اختلاط هذه الرؤى، إذ يطالعنا الوعل بذاكرته التي تؤسس لثبات ليس بثابت، فالوعل Capra ibex نوع من أنواع التيوس، عرفه الانسان منذ قديم الزمان، وارتبط دائما بالموروث المقدس، حيث تشير إليه التوراة، حينما طلب اسحق من عيسو ان يبحث له عن شيء يلهو به (سفر التكوين: 23، 3)، ويعتقد أيضا أن الوعل كان رمز إله القمر على عهد بلقيس ملكة سبأ، وأن رؤوس الوعل المنحوتة قـــد زينت عملة معدنية عثر عليها في معبد إله القمر في مأرب.

والحضارم منذ العهد الحميري يكبرون الوعل، وتوجد أحجـــار في شرق حضرموت عليها كتابة بالمسند تدل على تقديسه.

وفي ظل هذه الأجواء التي تحيط بالوعول يختار الشـــاعر لديوانـــه عنوان ذاكرة الوعل، ويفرض على المتلقي – النموذجي بـــالطبع – أن يستدعى في ذاكرته ذلك التراث العريض والمقدس للوعل، وأن يـــربط بينها، وبين الحالة الشعرية للشاعر، إذ إن الوعل يتصف بوجوده منفردا في الغالب، وهو ما يتقابل مع صوت الشاعر الراصد الذي تكشف عنه حركات الضمائر السردية، والذي يظهر بمفرده من خلال الضمير "أنا"، أما بقية المشاهد فترد دائما بضمير الآخر "هو"، يقول الشاعر:

4 في أهوج

15 – 16 – 17 في يوه

13,14,15,16,18 في هلهلت

18 و19و20و21و22 دوسم

وهو ما يحيل إلى التشاكل مع النفري (المتصوف)، ومـــع صـــوفية القرن الحالي (الصوفية الحضارية).

وتأتي دواوين رفعت سلام في أكثر من ديوان لتؤكد هذا الاتجـــاه، مثل: (إنها تومئ لي، وهكذا قلت للهاوية، وإلى النهار الماضي)، وكذلك سمير درويش في ديوان "الزجاج".

ويأتي ديوان "مياه في الأصابع"[11] لأحمد الشهاوي محاولة للكشف عن ملامح شعرية العمل الواحد، أو ديوان الحالة عبر تمفصلات العناوين الرئيسة للأعمال المتضمنة في المياه، فإنها تبدأ بـــ "ركعتان للعشق"، وفي تقنية سردية، يبدأ النص الأول بفتح قوس يتضمن مساحة مـــن ســـرد

مسكوت عنه، تكشف عنه حركة الفعل في صيغة المصدر بسين الاستقبال:

سأظل منغرسا بقلبك

ثم في حركة سردية أخرى، يبدأ قوس آخر يتضمن مسكوتا عنه أقل مساحة من سابقه، ولا ينغلق كلاهما، حتى نهاية العمل "المياه".

وتتنوع الحركات السردية ما بين حركة البداية (سأظل منغرسا بقلبك)، وحركة النهاية، نهاية نصوص ركعتان للعشق:

لكنه التعب
أسكنَ سيقانها غرفتي
ووزع أوراقها وجهتي
وغرس أثمارها في الكتب

وإن كانت هذه هي حركة نهاية نصوص الركعتين، فإنها تتصل بنصوص العمل التالي لها (الأحاديث – السفر الأول)، والذي يبدأ بحديث الفناء:

" كل نفس تفنى"
وتبقى المنازل
محفورة بالسكوت
تزول الزوائل
يبقى الفتى
يحصد العنكبوت

وتنتهي نصوص السفر الأول من الأحاديث بحديث الوطن:

والله ما جئناك يا وطني

إلا لنشرب نخب حسرتنا

لتبدأ نصوص السفر الثاني من الأحاديث بحديث الأحاديث:

انس الخيانات كلها

وامسك جمرة

هي بعض موتٍ

وتنتهي بحديث الهزيمة الذي تأتي خاتمته:

كيف أرفع رأسي إليك
وفي البحر غيمٌ، وكأسٌ، وجسدٌ، وردٌ
وإشراك، وتوحيد، وإشراق، ونيل نازف
وكبدٌ وَدَاعٌ.

لتبدأ نصوص كتاب الموت بخطاب إلى الموت يرتبط بالوداع الذي انتهت به نصوص الأحاديث:

أجِّل لثانية

مجيئك

كي أجئ

محملا بروائحي.

وينتهي كتاب الموت ليبدأ "قل هي" بإيحاء إلى الانتقال لعالم آخر بعد الموت:

كأنني لم أكن

كأهن ماء

كأن الذي شفته عدم

كأن المكان الذي رحته صفر

كأن عينيك حارتا اختيار مكانهما

كأن الكون يركز في فمك

ولا يخفي بالطبع الارتباط في الحالة الشعرية بين نهايات النصوص، وبدايات التي تليها، ونهايات الدواوين، وبدايات التي تليها، حيث يمكن في هذا السياق رصد رحلة كشف شعري يؤرخ لها الشاعر عبر حالات تبدو متعددة، ولكنها في حقيقتها حالة واحدة.

وفي تجربة سابقة على الشهاوي يعمد أمجد ريان للتجريب في بناء العمل الواحد عبر ديوانه "أيها الطفل الجميل اضرب"[(12)]، والديوان يتكون من قصيدة واحدة ـــ وإن تعددت مظاهر تقسيماتها ومقاطعها ـــ تدور حول حركة الانتفاضة الفلسطينية، ومن ثم ترصد في مشاهد تميل في شعريتها إلى السرد، ترصد مشاهد حياة أطفال الانتفاضة، ومشاهد العنف والقهر وسخرية الحياة في ظل الاحتلال.

وعلى النهج ذاته يمضي سمير درويش في ديوانه "الزجاج"[(13)]، وهو ديوان من قصيدة واحدة ليؤكد على هذه الحالة الواحدة، باستخدامه لضمير الأنا في تحولاته عبر التقسيمات الموضوعية التي يفصل بينها فقط الفراغ الطباعي أعلى الصفحة قبل كل مقطع، ما يكاد يكون سيرة ذاتية

للشاعر، هذه السيرة التي يبدؤها الشاعر في بداية الديوان بمقطع من رواية فؤاد مرسى "شارع فؤاد الأول"، ومنها يدخل إلى سرد سيرته الذاتية عبر مشاهد سردية غالبا ما تبدأ بحديث عن الآخر، ثم تتحـــول إلى ضـــمير المتكلم حوالى منتصف المقطع، وذلك عبر 94 مقطعـــا هـــي مســـاحة الديوان الذى كتب عبر أربع سنوات، وعلى الرغم من ذلك فهو حالـــة واحدة.

إن هذا التشكيل بهذه الكيفية لا يمكن النظر إليه فقط بوصفه تجريبا في إطار البناء الشكلي للشعرية العربية، وإنما يمكن النظر إليـــه أيضـــا في سياق التقريب بين الشعري والسردي، ويمثل شكلا من أشكال تسرب العناصر السردية إلى الشعر، بما يستدعيه من وصف وحدث وشخصيات وراوي ومروي عنه، وإن لم يكن في نهاية الأمر يقدم حكاية على النحو المتعارف عليه في أشكال السرد الخالصة.

- التجريب على مستوى نفي الحدود الفاصلة بين الأنواع:

ويمثل هذا الاتجاه خطوة أخرى في سبيل التقريب بـــين الشـــعري والسردي، حيث يتم التعامل مع النص الأدبي بوصفه كتلة أدبية واحدة، تتجاور فيها مستويات الخطاب، وتتفاعل فيها تقنيات التعبير وأســـاليبه المتعددة، حيث لا يمكن التمييز بين ما هو شعري، وما هو نثرى، ويلعب السرد بآلياته في هذا الاتجاه دورا كبيرا، إذ يعتمد النص تقنيات تعـــدد الخطاب، وتعدد الضمائر وتحولها، والاتكاء على تحديد عناصر المكـــان والزمان والحدث. كذلك يتدخل المنولوج والحوار بمســـتوييه الـــداخلي

والخارجي، والبناء الدرامي القصصي، وتعريف الشخصيات بصفاتها وأفعالها وربما بأسمائها، والوصف بتشخيصه للأشياء، وتصوير مدى ما تحدثه هذه الأشياء في النفس من استجابة، وهو الاتجاه الذي بدأ مع السبعينيات من القرن العشرين، واستمر في التنامي مع تعاقب الأجيال الشعرية حتى أقر وجوده على النحو الذي نراه الآن.

وتأتي كثير من دواوين حلمي سالم معبرة عن هذا الاتجاه في كثير من ملامحه، وبخاصة ديوانه "سراب التريكو"(14)، يقول:

يروقني أن ألمح بعض علائم الشر

تحت حاجبيك الغليظين

ليست الملائكة من ضيوفي

ولكنني حين طلبتك في هاتف المالية

لم أكن أريد سوى أن أسمع:

آلو

ــ أيوه

مين ص14

ويتدخل البناء السردي القصصي والمسرحي في البناء الشعرى، وبخاصة في الحوار التليفوني، ولكن يظل صوت الشاعر/ السارد هو المهيمن في إحداث التشاكل بين ما هو شعري، وما هو غير شعري.

وقريب من هذا المدخل تأتي قصائد ديوان "الفرح ليس مهنتي" لمحمد الماغوط، يقول في قصدية بعنوان "أيها السائح"(15):

طفولتي بعيدة.. وكهولتي بعيده..

وطني بعيد.. ومنفاي بعيد

أيها السائح

أعطني منظارك المقرِّب

علَّني ألمح يداً أو محرمةً في هذا الكون تومئ إليّ

صورني وأنا أبكي

وأنا أقعي بأسمالي أمام عتبة الفندق

وأكتبْ على قفا الصورة

هذا شاعرٌ من الشرق

ضعْ منديلك الأبيض على الرصيف

واجلسْ إلى جانبي تحت هذا المطر الحنون

لأبوح لك بسر خطير

اصرفْ أدلاءك ومرشديك

والقِ إلى الوحل.. إلى النار

بكل ما كتبت من حواشْ وانطباعات

إن أيّ فلاح عجوز

يروي لك في بيتين من العتابا

كل تاريخ الشرق

وهو يدرج لفافته أمام خيمته.

فعلى الرغم من كون النص ينتمي إلى شكل قصيدة النثر في محاولاتها المبكرة، إلا أنه يسعى إلى التحرر ليس فقط من الإيقاع

الخارجي بوصفه خصيصة شعرية سائدة في زمنه، وإنما التحرر أيضا من هيمنة مفهوم النوع، والحدود الفاصلة بين الأنواع (الشعري والسردي هنا)، فالنص ينتمي جماليا إلى الشعر، ولكنه يستعير تقنيات السرد المتنوعة، من الإيهام بسرد سيرة حياة لطفل في المنفي حتى كهولته، واستجدائه لما هو إنساني متمثلا في أي شيء يومئ إليه، بما يشي بعنف الشعور بالوحدة والنفي والعزلة، ثم شيئا فشيئا تتحدد المأساة على نحو درامي سردي لترسم مشهدية السارد والمسرود عنه، ذلك الشاعر الفقير بملابسه البالية يستجدي على أبواب الفنادق ويستتر بالمطر، ثم في حركة سردية أخرى تمثل لحظة الكشف في النص السردي، يشير إلى دلالة متعددة التأويل تجسد الواقع الثقافي والسياسي للقضايا العربية في مواجهة الإعلام الغربي، فكل فلاح عجوز يستطيع رواية كل تاريخ الشرق في بيتين من تراثه الشعبي.

النص بحالته تلك يمثل هدما للحدود الفاصلة بين الأنواع الأدبية، إذ يتشكل في إطار المزج بين السردية التي قد تبدو أحيانا خالصة، ولكنها سرعان ما تتواشج مع الشعرية في بناء ينذر بهدم الموروث اللغوي، وخلق دلالات لغوية جديدة، وبناء شعرية جديدة، وسعت من بنيتها النصوص العديدة التي أنجزها شعراء العربية منذ السبعينات وحتى العقد الأول من الألفية الثالثة بما أقر معه جماليات لم تكن موجودة من قبل، لم تهدم سابقتها، ولكنها تجاورت معها لإثراء الشعرية العربية على نحو موسع.

- **استلهام التراثي وبعثه:**

لقد وسع الشعر – في مرحلة من مراحله– من بنية استلهام التراثي في بناء شعرى على المستويين الشكلي والموضوعي، حيث اتخذت مستويات التراثي في الشعرى أبعادا أكثر تشاكلا نتيجة لتنامى إحساس الشاعر بالقلق والمعاناة الإنسانية، وتنامى الفوارق بين طبقات البشر، وتضخم الصراع الإنساني، ليس هذه المرة مع قوى الطبيعة، وإنما مع قوى الآلة والسلطة وأسلحة الدمار، وسيطرة المدنية بكافة مظاهرها المقيتة بالنسبة له، لقد تنامى إحساس الشاعر بالعالم، الذى لم يعد يراه صافيا رائقا كما كان قبلا مع الأجيال السابقة، وإنما أصبح قاتما مرعبا، ومن ثم جاءت تجربته الشعرية انعكاسا لرؤيته الحياتية وتعبيرا صادقا عنها، وبحث الشعراء عن مخرج من هذا الضيق النفسي الجاثم على الصدر، فهرب بعضهم إلى الطبيعي والواقعي، وبعضهم إلى الفلسفي، وبعضهم إلى الأسطوري، ولكنهم اجتمعوا تقريبا على اتخاذ الديني والتراثي مرجعية شعرية، ومن ثم كان أحد المظاهر المهمة في تاريخ الشعرية العربية المعاصرة اللجوء إلى الخرافة و الأسطورة، والرموز والنصوص الدينية.

وتعمل آلية استلهام التراثي على إعادة تأويل واكتشاف ذلك التراثي ثم العمل على بعثه من جديد، في إيقاع جديد ولغة تواصل جديدة. وأحيانا شكل فني جديد، وهنا يلعب التناص دوره على مستويات ثلاثة: (تناص مع تراثي – تناص مع عناوين وأعمال أدبية – تناص مع مثل شعبي سائر).

وفي كل المستويات الثلاثة، فإن التناص هنا ليس مجرد استحضار لأصوات، ومواقف، وأحداث تراثية، ولكنه يكون في إطار منحها دلالات وإسقاطات معاصرة تعبر عن رؤية مؤلفيها، مثل استحضار الموقف الصوفي العرفاني، كما تمثلته الشعرية المعاصرة في بحث عن روحانية لا تنتمي إلى الموقف الديني انتماء خاصا بقدر ما تنتمي إلى ما وراء الموقف الديني، أي الروحانية، تلك الروحانية التي غدت تمثل مأزقا للحداثة المعاصرة. ويتمثل التناص مع التراث الديني في كتابات مثل: فريد أبو سعدة، ومحمود نسيم، وأحمد الشهاوى، وجرجس شكري، وعبد الناصر هلال.

ويأتي ديوان "ذاكرة الوعل"[16] لفريد أبو سعدة معتمدا على إعادة صياغة أساطير قديمة، وخلق أساطير حديثة، حيث قسم نصوصه إلى دفقات، كل دفقة تتشكل في هيئة طلسم سحري يتوازى مع الدفقة الأخرى، مثال ذلك:

الدفقة السابعة (إيزام)

يومها: السبت. كوكبها: زحل. معدنها: الرصاص. ملاكها: كسفيائيل.

والسفلى: ميمون. حرفها: الزاي.

" قالت: هكذا أتم الرب حكمته

قالت: وهكذا تخيم الظلمات على كل شيء

قال: العالم كله سكون

قالت: لأن من خلفه يرتاح في سمائه.

حيث تجتمع عناصر متعددة تنتمي إلى أكثر من حقل أسطوري وديني، فهو يبدأ في جو أسطوري متسائلا فيه عن الصمت والموت، والليل الذي يغمر النار، والحاجة إلى البطل أو المخلص أو المضحي. وهو ما يتناص مع: المسيح المصلوب على اللوح، وبروميثيوس الذي سلطت عليه الآلهة – عقاباً له– طائراً ينهش كبده، ويختلط البناء الأسطوري القديم مع ما هو معاصر، ليشكل عالما تكاد لا تستطيع فيه ملاحقة الانتقال بين الماضي والحاضر، ولكنه يتغيا شكل السرود الأسطورية كما كانت عليه.

وفي اعتماد على تيمة السحر، التي تعطى إيحاء بالسحري أو العجائبي، وإعادة خلقها في تشكُّل يجسد لصراع الذات/ الأنا مع السلطة المهيمنة والمرتكزات التي يرى الشاعر أنها ليست منتظمة ذلك الانتظام المعروف عنها، يقول فريد أبو سعدة في "أهوج" من ديوان "ذاكرة الوعل":

هش لها رقيائيل وأجلسها معه على الكرسي: مريني تجديني من القادرين

قالت: جمعت أشلاءه من الجهات وروحه فيّ

بماذا أبدأ

قال: عناصره يصهرها الماء الحار، دموعك

ستة أيام ص7.

ويستدعى هذا المقطع أسطورة إيزيس وتجميعها لجسد أزوريس من ولايات مصر الاثنتي عشرة التي وزعها عليها ست إلـــه الشـــر، إلا أن الشاعر يبنى حول الأسطورة طقسا من السحر الشعبي، وكأنه يكتـــب رقية أو تعويذة، وينقلنا إلى جو من السحري العجائبي. والديوان كلـــه تهيمن عليه هذه البنية، بنية الأسطوري في جو الســـحري الطقوســـي، وكأنه في معبد فرعوني قديم تغلفه طقوسية السحر.

يقول في "أواه" / ص94:

للنيل يوم في السنة ينام فيه، والسعيد السعيد

من يحظى منه برشفة وهو نائم. لأنه سيمكنه

أن يثنى العملة المدن بين إصبعيه أو يفركها

فيمسح صورة الملك.

والنص برمته إعادة صياغة لغوية للسحر الشعبي، الذي يروى هذه الحكاية، ولكنه يعاد بناؤه في نسيج مع الملاكة مهائيل، وسيطرتها علـــى النيل. والديوان في نصوصه كافة يعتمد بنية السحري، ويستخدم أسمـــاء الملائكة التي ارتبطت به، مثل (رقيائيل/ جبرائيل/ سمسمائيل/ ميكائيـــل/ شهدائيل/ مهائيل/ كسفيائيل). وقد رصد الشاعر أسمـــاء الله في اللغـــة السريانية، وجعلها أسماء لقصائد الديوان (أهوج/ يوه/ هلهلت/ دوسم/ حوسم/ أواه/ أيزام). ويستمر توظيف السحري والعجـــائبي، وإعـــادة تشكيله

ويقول أحمد الشهاوى في "حاء ميم" من ديوان " قل هي":

أردت موتى

وأنا الذي تجلت لغاتي في هتك سر بواطنك.

نزعت هيكل هدهدك

وطلبتني أن أستعير سفينة مثقوبة عافها بحر في الرمال.

أنا لست نوحا

كي أسمى البحر عمرا ضائعا

ولدى وقت

أقصر قامة من قبلة ص134.

فالبناء النصي لا يعتمد على تقديم أسطورة أو رمز تراثي سابق، يستلهمه الشاعر ويضع حالة موازية له، ولكن النص يعتمد بناء قصة تتمحور حول إعادة بناء التراثي "سفينة نوح"، لرصد مشاهد الحيرة والقلق وطلب المستحيل، وهي السمات التي يتميز بها الإنسان المعاصر.

ويأتي المستوى الثاني من مستويات التناص، وهو التناص مع عناوين، وهو ما يكثر عند حلمي سالم، وبخاصة في ديوانه "الواحد الواحدة":

ومرة: الحياة من غيرك حبلى بالمسرات

ومرة: نحن أسطورة الحب في زمن الكوليرا /87

ويقول في "كوكب الصفح" /91:

عندئذ:

أدركت أن صمت الحملان مكنوز بالدسائس

وثم ثعلبة

فسألت: هل رعيت كوكب الصفح؟

ويقول في "ودع" /70:

ربما صارت مقابض الفضة أشهى من:

"الوتر والعازفون"

فالحب في زمن الكوليرا، رواية لماركيز، وصمت الحملان فيلم سينمائي، والوتر والعازفون كتاب نقدي في الشعر للشاعر نفسه.

أما المستوى الثالث من مستويات التناص، فهو التناص مع مثل شعبي سائر، وإن كان بإعادة تشكيل، وهو ما نجده أيضا في ديوان "الواحد الواحدة":

تلمع فوق المرايا الفتوحات مدهونة بالصحبة

والنفس أمارة / 32

ويقول في "تاجر الملوح" /92:

عشرون كمنجة في الجلد وبروحي في التنفس:

على خده يا ناس مائة وردة

انصرف القائد دون بلادي بلادي /92

فالنفس أمارة، مثل مأخوذ مما يجرى الآن مجرى الحكمة / المثل "النفس أمارة بالسوء"، وكذلك على "خده يا ناس مائة وردة" أغنية ذائعة، مع إحداث تحوير لها إلى الفصحى، وهو ما يشي بهيمنة التراث الشعبي، وتداخله مع النص لتجسيد تاريخ طويل من الإنسانية وخبراتها.

وهذه النصوص في تشاكلها مع التراثي واستلهامه بالتقنيات السابق ذكرها، إنما هو اتكاء على موروث حكائي في المقام الأول، فالـذاكرة التراثية العربية ذاكرة حكائية تنتمي إلى السردي أكثر منها انتماء إلى الشعري، فالمثل الشعبي هو تلخيص لحكاية بدليل مضرب ومورد المثل كما هو ثابت في المصادر المعنية، والأسطورة هي حكاية خرافية، والنصوص الشفاهية الشعبية بدءا من ألف ليلة ومرورا بسيرة عنترة، وانتهاء بالسيرة الهلالية تنتمي إلى السرد، ومن ثم فإن اتكاء الشعري عليها، إنما هو اتكاء سردي، واستدعاء لعناصر وتقنيات السرد إلى البناء الشعري، وعليه يفرض الشعر قانونه على هذا الموروث سواء بالتحريف أو إعادة البناء أو تعدد الدلالات، وغيرها من التقنيات والبنى الشعرية، وهو ما يمكن رصده عبر دخول السردي في الشعري ومستويات التعامل معه.

أبعاد وعناصر السرد بين القص والشعر

ثمة انتقال دائم لعناصر السرد من القـص إلى الشـعر، وعناصـر الشعرية من القصيدة إلى القص، وهو أمر لا يمكن تصوره بمفهوم الكتلة التي يجب عليها أن تنتهي في حدودها لتبدأ حدود كتلة جديدة، ولكـن يمكن تصوره بمفهوم التيارات الهوائية التي تتـداخل فيهـا ذرات المـاء والتراب والهواء والضغط الجوي، والساخن والبارد لإنتاج كتلة، قابلـة نوعا ما لتكشف بعض عناصرها، ولكنها غير قابلة للتحلل مرة أخرى، لأن المساس بعنصر منها يغير من حالتها التي هي عليها إلى حالة أخـرى لها ملامح مغايرة.

في هذا السياق يمكن رصد بعض الملامح السردية في انتقالها للشعر، وبعض الملامح الشعرية في انتقالها للقص.

- **السرد الشعري:**

زاد الاهتمام بالسرد في عصرنا الحاضر، نتيجة للسعي وراء مضامين جديدة للنص الشعري، فكان أن نشأ ما يمكـن تسـميته بالقصـيدة الديالوجية التحاورية المتعددة صوتيا، التي لا تكتفي بسرد المتكلم، وإنما تجمع صوته بأصوات أخري، وبمظاهر سردية متنوعة ما بين رؤية مـن الخلف أو رؤية مشاركة، أو خارجية" ومع هذه التعددية الصوتية تتعدد أبعاد الزمن وأشكاله، فليس الحاضر استكمالا لماض رتيب في خط تعاقبي يرافق التوترات والتسبيب السردي ضرورة، كما أن المستقبل لا يحمـل بذرة البشارة أو الوفاق حصرا"[17].

ومعني هذا أن السرود قد تحتمل التنقلات الزمانية وتناوبات القص، وقد تلجا إلى الاسترجاع والتناص، وقد تدمج الإيقاعين الزماني بالمكاني، وتستبطن اللحظة وتعمقها في زمان آخر جديد، أو قد تلجا إلى محاورات مكانية وزمانية بالاتكاء على خطابات أخري فقهية أو قصصية أو روائية، وربما مقولات فلسفية، فالسرد العربي الحديث أصبح يجاري إحساسا بتوترات العصر، وقضايا الإنسان المعاصر في مدنية تشهد تخلخلا في البنية الموضوعية للثوابت، وضربا لكثير من القيم والمرتكزات التي كان ينطلق منها الإنسان.

ويمكن رصد العناصر السردية التي اعتمدها الشعر، بدءا من تشكيلات الشعر التفعيلي على النحو التالي [18]:

1. الراوي (الرؤية) بمستوياته: راوي خلفي، راوي مشارك، وهو الشاعر / البطل / الراوي (الشخصيات).
2. اللعب بالضمائر: (من الغائب للمخاطب /من المفرد إلى جمع المتكلم /... الخ).
3. الحدث / الأحداث: سواء أكانت صغيرة أم كبيرة، ويرتبط بها اختفاء وظهور الأفعال.
4. الزمن: بأشكاله (الملحمي – الأسطوري – الميقاتي – الموضوعي – الفني).
5. الوصف: مع تثبيت أم تحريك عنصر الزمن.

6. تعدد الخطاب: وتحوله إلى حوار داخلي أو خارجي، وتعدد الأصوات.

7. تحديد المكان.

8. تعريف الشخصيات بصفاتها وأفعالها وربما أسمائها.

9. الخروج على الإيقاع والمجاز والاستعارة.

10. التنظيم السردي.

11. الإيقاع العروضي لما يحتويه من زمن، وهذا ما يؤكده التنوع العروضي للبحر الواحد ما بين تام ومجزوء ومشطور ومنهوك، إن هو في النهاية إلا استجابة لعنصر الزمن.

1- السرد الشعري – السرد الروائي

- أولا- السرد الشعري: الراوي / السارد

وهو أحد العناصر الرئيسة التي يعمد السرد إلى الكشف عنها من خلال رصد موقف الراوي من شخصياته، والذي لا يخرج عن أن يكون واحدا من مواقف ثلاثة [19]، هي:

أ- الرؤية من خلف ويستخدم الحكى الكلاسيكي غالبا هذه الطريقة "ويكون الراوي عارفا أكثر مما تعرفه الشخصية الحكائية، لأنة يستطيع أن يصل إلي كل المشاهدين عبر جدران المنازل، كما أنه يستطيع أن يدرك ما يدور بخلد الأبطال، وتتجلي سلطة الراوي هنا في أنة يستطيع مثلا أن يدرك رغبات الأبطال الخفية، تلك التي ليس لهم بها وعي هم أنفسهم "[20] وتستخدم الرؤية من خلف صيغة ضمير الغائب "هو".

ب-الرؤية المشاركة (الرؤية مع): وتكون معرفة الراوي هنا علي قدر معرفة الشخصية الحكائية، فلا يقدم الراوي أية معلومات أو تفسيرات إلا بعد أن تكون الشخصية نفسها قد توصلت إليها ويستخدم الكاتب في هذه الرؤية ضمير المتكلم أو ضمير الغائب، و الراوي علي هذا الأساس إما أن يكون شاهدا علي الأحداث، أو شخصية مساهمة في الحكاية نفسها (القصة).

ج-الرؤية من الخارج: ولا يعرف الراوي في هذا النوع إلا القليل مما تعرفه إحدى الشخصيات الحكائية، حيث يكون الراوي هنا

موضوعيا لا يستطيع أن يقتحم قرائه نفس شخصياته فهو يعتمد علي الوصف الخارجي أي وصف الحركة والأصوات والمشاهدة الحسية.

وعلى هذا الأساس يمكن رصد مظاهر حضور السارد في نصه، بالبحث عنه وتتبع صوته، وللسارد عادة طريقان: إما أن يكون خارجا عن نطاق الحكي، آو أن يكون حاضرا بذاته داخل نطاق الحكي ومشاركا فيه. وقد كان السارد في الخطاب النثري القديم، والخطاب الشعري الشعبي يأخذ شكل القول: قول الراوي، ولكنه مع المداخلات الحديثة للأدب اختفي الراوي لأنه لم تعد الحاجة ماسة إلى افتراض وجود شخصية تروي النص، ومن جهة أخري فقد اختفي الراوي الذي تطغي معرفته على معرفة شخصياته.

أما في الشعر فإن الأمر يختلف، حيث يمتزج المؤلف الحقيقي مع المؤلف الضمني الذي يصنعه الكاتب في خطابه الشعري، فالنص الشعري قد يعتمد على شخصية واحدة سارده تروي الأحداث، وتسرد الأحاديث والصفات والأفعال والأفكار.

وبهذا فإن الشاعر/ السارد يروي تجربته هو على مستوي النص، وهذا ما تؤكده النصوص التي تعتمد السرد بنية لها.

يقول أمل دنقل في قصيدة "العار الذي نتقيه"[21]:

هذا الذي يجادلون فيه

قولي لهم من أمه، ومن أبوه

أنا وأنت..

حين أنجبناه ألقيناه فوق قمم الجبال كي يموت!

لكنه ما مات

عاد إلينا عنفوان ذكريات.

فالشاعر يسرد تجربته هو، معتمدا علي شخصيته الساردة للأفعال والأحداث، وإن كان منطق الحكي ذاته يعتمد في هذا المقطع علي ثلاث شخصيات هي تجسدها الضمائر " أنا، أنت، هو" فإن ذلك يدخل في إطار الشخصيات الحكائية نفسها، وليس في إطار مظاهر حضور السارد، فالسارد هنا شخصية واحدة، عالمة بالحدث، ولكنها ليست عالمة بنفسية شخصياتها، حيث يمثل الرؤية المساوية (الرؤية مع) التي يكون استكشافها للأحداث مساويا لاستكشاف الشخصية المحكية لها، وبالتالي مساوية لمعرفة المتلقي، ولتأويله، وهنا تنبغي الإشارة إلي الرمز ودوره وعملية السرد الشعري باعتباره عاملا مختزلا للأحداث، يحمل شحنات مكثفة تكشف عن ذاتها أو بعضه بتكشف الرؤية الشعرية.

إلا أن الشاعر قد يتخذ موقع الراوي/ السارد الخلفي الذي يستتر خلف شخصياته التي قدمها من خلال نصه وهو ما يكون عندما يتخذ الشاعر صوتا مصاحبا علي سبيل التناص inter text wealthy يتحدث من خلاله، وهي الظاهرة التي كثرت مع شعراء جيل السبعينين – إن جاز التعبير – حيث الاتكاء علي ظاهرة التناص، واستحضار الأصوات المصاحبة، التي تعزز صوت الراوي/ الشاعر، وهو ما يمكن تحليله من جهة علي انه اعتماد لبنية السرد من خلال الاختفاء خلف

شخصية يسرد من خلالها الأحداث، يقول صلاح عبد الصبور في قصيدة: "مذكرات الصوفي بشر الحافي"[22]:

حين فقدنا الرضا.

بما يريد القضاء

لم تترل المطار

لم تورق الشجار

لم تلمع الأثمار.

والصوفي بشر الحافي هو أبو نصر بشر ابن الحارث، كما يعرفه الشاعر فمثل هذه البنية السردية تقتضي من الشاعر أن يقدم تعريفا مسبقا في بداية القصيدة وبشكل نثري عن شخصيته التي سيسرد من خلالها الأحداث، مثلما نجده عند أمل دنقل " أقوال جديدة عن حرب البسوس" وتعريفه لشخصيه "كليب" التي سيسرد أحداثه من خلالها وبالطبع فان مثل هذه الشخصيات التي يختفي الكاتب ورائها لا تعبر عن وجهة نظرها هي ولا تتحدث عن تاريخها الماضي، ولكنها تعبر عن وجهة نظر الشاعر / السارد الحقيقي، والتاريخ المعاصر للأحداث، فالسارد بشر الحافي يرصد لتغيرات الأوضاع في زمن حل به الجدب الروحي والأزمات الاقتصادية، وبالجملة ساءت الأحوال لان التطلع إلي الترقي غدا غير مساو للواقع المجدب فاتسعت الهوة، وفقدنا الكل وغير خاف أن الشاعر/ السارد يتضح صوته ضمنا من خلال بنية الفعل (فقدنا) حيث (نا) الدالة علي المتكلم، وهو هنا يشمل تكلم السارد بشر، والسارد الشاعر، وعامة الشعب ممن يتكلمون وعيا ثقافيا لمتغيرات

الأوضاع، بل إن الأمر يتعدى ذلك إلي مشاركة المتلقي في السرد بتضمينه في هذا الضمير المنفتح "نا" الدالة علي الفاعلين.

ويدخل في هذا الإطار أيضا توظيف الشخصية داخل النص الشعرى (بالاسم – بالقول – بالفعل) كأحد مستويات الاستسهال الديني، حيث يرد التناص عبر النص الشعرى من خلال استحضار شخصية دينية / تراثية، باسمها، أو باستيراد مقولة مشهورة لها، أو باستدعاء فعل اختصت به، فحين يستدعى الشاعر اهتزاز النخلة، فالمخصوص به هو العذراء مريم، وحين يستدعى الغار واليمام فالمخصوص هو محمد عليه السلام، وحين يستدعى الطوفان، فالمخصوص هو نوح عليه السلام..... وهكذا.

وهذا النوع من التناص يكاد لا يخلو منه شاعر تفعيلي عبر مشروعه الشعرى، فهو الأكثر ورودا واستعمالا، إذ ما من شاعر إلا وله علاقة ما بشخصيات تراثية ودينية رأى فيها ما يعبر عن تساؤلاته هو تجاه الكون والحياة والمصير، ورأى فيه نموذج تبنى القضية التي تشغله أو جملة القضايا، ومن هنا أيضا يكون الحديث عن مقطوعة لشاعر تناص فيها مع شخصية دينية غير كاف للتعبير عن تناوله ونصوصيته مع هذه الشخصية، وبخاصة إذا كان قد تعامل معها أو استدعاها عبر مراحل متتالية، أو أعمال متنوعة، ففي الغالب الأعم فإن الشاعر عندما يستدعى شخصية فإنه يكون على صلة قوية بها، من خلال دراسته لها دراسة مستفيضة عبر تزامنها التراثي والديني، ومن ثم فعلى المتلقي أن يكون على

دراية بملامح هذه الشخصية، ذلك لأن الشاعر عادة ما يراوغ في تقديمها عبر نصه الشعرى، فقد يضيف إليها أعمالا، ويستنطقها أقوالا لم تكن لها، ولا لغيرها، ومن ثم فإن مرجعية تعرف هذه الشخصية لا يمكن بحال أن تكون إلى الشعر، فما يقدمه الشاعر إنما هو ما يراه أو يريد للمتلقي أن يراه في هذه الشخصية.

إن الشخصية في الشعر تقوم بدور مزدوج، ولكنه ليس مكتملا في كلا الحالين، فهي تحمل بعضا من ملامح دورها القديم، وتكتسب بعضا من جديد يضاف إليها عبر تشكيل الشاعر لها، ولكنها في كلا الحالين تقدم رؤية جديدة للمتلقي، وقد تكتسب أبعادا لم تكن لها في الأصل ولكن أضافها إليها الشعر، وتمر عليها الأزمان فتصبح لصيقة بها وكأنها نشأت في الأصل عليها، وكثير من الشعراء أعاد بناء شخصيات لم يكن لها ذكر في التاريخ الثقافي، إلا أن العجيب حقا هو ما قام به بعضهم من تكوين لشخصيات لم تكن موجودة من قبل، ومن ثم جعل لها تاريخا دينيا وثقافيا، وحملها بمواقف وأحداث، إلى الدرجة التي يصعب معها الفصل فيما إذا كانت بالفعل من وهم الشاعر واختلاقه أم أنها شخصية هامشية.

وعند النظر إلى مستويات تعالق النص الشعرى مع الشخصية– وهو ما ينطبق على الشعر المعاصر بعامة – فإننا نجد أن الشخصيات تأخذ مساحتها النصية على مستويين:

المستوى الأول: شغل كل المساحة النصية للنص، أى أن الشخصية تكون هي المحور الذي يدور حوله النص، وإن لم يكن ذلك منصوص عليه في العنوان.

المستوى الثاني: شغل الشخصية لجزء من المساحة النصية، تطول وتقصر تبعا للبناء النصي، وهو ما يكثر عنه في النوع الأول، إذ كثير ما يحتاج النص لأن يستدعى شخصية ما تعضد المقول الشعرى أو تنفيه أو تستعير حالته.

- ثانيا: السرد الروائي: السرد الداخلي (سرد الذات)

وهو يمثل نمطا مهما من أنماط شعرية الرواية، فيما يمكن تسميته بكتابة نص الحالة، وهو نص مفتوح المواجع والمسارب، ولكنه يقوم على نواة محورية غائرة، هي مساءلة الذات الفارقة تاريخيا وأسطوريا.

ففي سرد الذات تبدو الحكاية فيه – إن كانت هناك حكاية تحكى على نحو مألوف – تبدو كما لو كانت نصا شعريا غنائيا – بمفهوم الذاتية – يعبر فيه الروائي – الشاعر – عن علاقته بالكون والحياة والأشياء من حوله، ويناقش رؤاه وفلسفته، ويطرح أسئلته، وهمومه الفكرية، يعرض لعذاباته، وأحلامه، وأمله ويأسه، لغضبه وفرحه، لتشكلات حالات الوعي لديه، لانغماسه في حياة يمارسها ربما دون أن يعرف هويتها.

تجاوزت الرواية المعاصرة هذه المرحلة كلها بعد أن استوعبت إنجازاها، وتمثلتها حتى غدت هذه الإنجازات اليوم، مأخوذة مأخذ

التسليم، وسارية في جسد النصوص الروائية مسرى المقومات الأولية التي هي من فرط كونها أساسية قد أصبحت منسية وفطرية تقريبا.

ويدخل في هذا الإطار روايات معاصرة، منها تصـــريح بالغيـــاب لمنتصر القفاش، وكلما رأيت بنتا حلوة أقول يا سعاد، ودائما ما أدعـــو الموتى لسعيد نوح، ولون هارب من قوس قزح لمنى الشيمي، وفصول من سيرة النمل والتراب لحسين عبد العليم، وغيرها من الروايات التي تسعى لخلق أوهام شعرية جذابة ومثيرة ويظهر فعل الكتابة فيها قلقـــا علـــى الدوام، فعلا مساويا للفجيعة ومعوضا لها في آن. ومن ثم فإن عالم السرد في الرواية لا يحيل على وقائع فنية لها بعد يتصل بأفعال الشخصيات، انما يستعين بالإنشاء الشعري الذي يقف عند حدود رصد حركة الآخر دون الالتحام، فالراوي يتحرك بين شخصياته الكثيرة والمزدحمة ازدحام المناطق التي يحكيها، والتي تمثل الشريحة الأغلب من المجتمع، ويغوص في أعماقها متغنيا بها، معلنا عن حالاتها المتعددة بين الحياة والموت.

2- الوصف الشعري والوصف السردي:

السرد عند جينيت متضمن في الواقع وإن كان بنســـب متفاوتـــة؟ فكل سرد إلا ويتضمن في الواقع بنسب متفاوتة جدا مع أنـــه متنـــوع وشديد التراكب، فهو من جهة أولي يتضمن عروضا لأفعال وأحـــداث هي التي تشكل السرد بمعناه الخالص، و يتضمن من جهة ثانيه عروضـــا لأشياء و شخوص هي نتاج ما ندعوه اليوم وصفا"[23].

وهو بهذا يميز بين الوصف والسرد ويرى أن تضمين فقرات وصفية داخل جنس سردي يكشف عن مصادر ومتطلبات الأسلوب، فالوصف أكثر لزوما للنص من السرد لأنة من السهل الوصف دون الحكى من الحكى دون الوصف " ربما لأن الأشياء يمكنها أن توجد بدون حركه علي عكس الحركة التي لا تستطيع أن تكون بدون أشياء"[24].

فالسرد علي هذا الأساس لا يقدر علي تأسيس كيانه بدون وصف إلا أن الوصف ليس سوي خادم ملازم للسرد، ومن جهة أخري يربط العلاقة بين السرد والوصف بالوظائف الحكائية أي للمهمة التي تنهض بها الفقرات أو المظاهر الوصفية في الشكل العام للسرد و هنا يحقق الوصف وظيفته الثانية و هي التفسير وإعطاء الرمزية للمشاهد السردية.وبهذا التصور تصل البنيوية إلى ذروتها بالنموذج الذي قدمه " جينيت " لما يتميز به هذا النموذج من يسر في تطبيقه علي النص القصصي/ الروائي، و لما يحتويه من نضج في تكوينه و قد كان هذا النموذج هو المثال الذي حاول النقاد والدارسون الغرب تطبيقه عند تحليلهم للقصص العربي و يري "جينيت" بناء علي فكرة الفعل المستعارة من الفكر الفرنسي و التي تحدث عنها "بارت" أن النص الروائي يحتوي علي ثلاث مستويات:

- القصة Story – الخطاب Discourse – السرد Narration.

والقصة عنده هي "المداول أو المضمون السردي"[25] أي العالم الخيالي الذي يسعى القاص ألي نقلة للقارئ عن طريق اللغة.

أما الخطاب فهو "المستوي القولي الملفـــوظ أو المكتـــوب الـــذي يستخدم لاستحضار القصة أو تشييدها و للخطاب زمانه الخاص الـــذي يختلف عن زمان القصة وله مكانه و حجمه و إتجاهة الذي يختلف عـــن مكانها وحجمها و اتجاهها "(26) وعلي هذا الأساس إذا كـــان ترتيـــب القصة يحكي ترتيب و وقوع الأحداث في الزمان فإن ترتيـــب وقـــوع الوحدات القوليه يحكي الموقع التعبيري الدلالي الـــذي يشـــبه مواقـــع الكلمات في الجملة و مواقع الجمل في العبارة.أما السرد فهو "الهيئة التي يبني عليها قص الأحداث مثل: زاويـــة الرؤيـــة و طـــرق التقـــديم أو الاستحضار و الأصوات السردية وغير ذلك"(27).

- **أولا – الوصف الشعري السردي:**

يعد الوصف أحد العناصر المكونة للخطاب السردي، بما يقدمه من تشخيص للأشياء والأشخاص والأماكن، في مقابل السرد الذي يقدم تشخيصا للأعمال والأحداث ذاتها، ومن هنا نتبين الفارق بين الوصف والسرد في أن كليهما يقدم رؤية تخيلية، إلا أن السرد يتضمن الوصف، في حين يمكن اعتماد الوصف بذاته، وتتضح المفارقة أكثر بتحديد وظيفة كل منهما، فالسرد يقدم وصفاً مع تحريك عنصر الزمن يقول أمل دنقل في الإصحاح السادس من سفر الخروج (أغنية الكعكة الحجرية) (28):

دقت الساعة الخامسة

ظهر الجند دائرة من دروع وخوذات حرب

ها هم الآن يقتربون رويدا رويدا..

يجيئون من كل صوب

والمغنون – في الكعكة الحجرية – ينقبضون

وينفرجون

كنبضة قلب!

فالشاعر يصف حشداً لطلاب متظاهرين أما جماعة القاهرة، وهم ينفرجون وينقبضون مثل الزهرة التي تنفتح وتنغلق، وكنبضة قلب واحد، ويصف الجنود بدروعهم وخوذاقم وهم يقتربون من المتظاهرين ومع هذا التوصيف الدقيق فإن عنصر لزمن يتحرك معهم، والوقت يمضي.

أما الوصف: فهو تشخيص للأشياء والأشخاص، توصيف ولكن بتثبيت عنصر الزمن، وهو ما يمكن تسميته بالوصف الخالص، الخالي من الحركـــــة، يقول يوسف نوفل في قصيدة بعنــــوان "عينا مصر" [(29)].

عيناك وهول الكون، وهى قلبي

عيناك، وما خلف العينين هما: قدري

عيناك نشيد مكتوب وتباريح

عيناك دعاء وتسابيح.

فالوصف هنا يكتفي فقط بالتشخيص وتصوير "العينين"، إلا أن الزمن ليس له وجود، ولكن مثل هذا النوع من التوصيف إنما هو قليل حيث يفترض عدم استخدام الصيغ الفعلية، وعدم تحديد الزمن سواء داخلي أم خارجي، وهذا ما يصعب رصده في ديوان الشاعر – شلالات

الضوء – فحين لا يورد الشاعر صيغاً فعلية دالة على الزمن، فإنه يحدد الزمن الخارجي بدلالة تواريخ القصائد التي أوردها عقب كل قصيدة، وهو ماله دلالاته المعنوية حيث اعتمد الشاعر فبها على الزمن المعكوس أي البدء من النهاية في حركة ارتداد إلى الوراء، وهو ما يدل في مجمله على الحركة السردية ذاته "فلاش باك".

والفعل والوصف في النص السردي يرصدان حركات النص وسكناته وهيئاته وقد اختلفت أساليب الوصف في السرد المعاصر عنها في السرد القديم، لاختلاف هيئته ولغته ووظيفته، فقد كانت وظيفة الوصف قديماً تتحدد في مجرد الإخبار عن الهيئات الموصوفة، أي نقل المعرفة من مخيلة المتحدث إلى مخيلة المتلقي، وهذا استجابة للمنهج الوصفي السائد، والحاجة إلى تعريف الموجودات، أما الوصف المعاصر فإن هدف الوصف ووظيفته قد تجاوز مجرد الإخبار إلى استحضار الصفات والأماكن والهيئات، وذلك بخلق رؤية جديدة للمواصفات، وهى في مجملها رؤية جمالية "استاطيقية" وذلك استجابة لتغير المنهج الوصفي، وسيادة فلسفات الرؤية الجمالية، والفلسفة الظاهراتية[30]، وبذلك انتقل الوصف من الإخبار إلى وصف الأشياء ليس على ظاهرها التي هي عليه فقط، وإنما على أساس ما تحدثه هذه الأشياء من صدى في النفس، فالوصف على هذا الأساس أصبح بإمكانه أن يحمل شحنات من المعنى ومعاني المعاني، والتأويلات الدلالية للنص، وإمكانية إعادة قراءته برؤى مختلفة.

يقول نزار قباني في قصيدة بعنوان "أحبك.. أحبك.. والبقية تأتي"[31].

حديثك سجادة فارسية

وعيناك عصفورتان دمشقيتان..

تطيران بين الجدار وبين الجدار..

وقلبي يسافر مثل الحمامة فوق مياه يديك.

ويأخذ قيلولة تحت ظل السوار..

فليست هناك علاقة مباشرة بين الحديث والسجاد الفارسي، إلا أن هذه العلاقة يمكن تواجدها عن طريق التأويل، باعتبارها كامنة في الجمال المشترك لكليهما، وبنفس الوجهة يمكن رؤية العلاقة بين العينين والعصفورتين الدمشقيتين، والى هذا الوصف يكتفي بمجرد التوصيف، واستحضار الصور التخيلية ولكن مع غياب الزمن الذي يحدد ديمومة هذه الأشياء، ولا يعني هذا الوصف للحديث والعينين أنهما يتوقفان عند هذه العلاقات المذكورة، ولكن التوصيف هنا يحتمل إمكانات وشحنات دلالية، ومعاني تأويليه تتعدد باختلاف مناحي القراءة، وأوجه الرؤى.

وقد تكون وظيفة الوصف تفسيرية تقدم توضيحاً للموصوف، يقول سعدى يوسف في قصيدة بعنوان "أوراق من ملف المهدى بن بركة"[32]:

جاء رجل يرتدى معطفاً مطريا.. تلفت واجتاز

باب العمارة، ماذا يخبئ هذا الذي جاء أمس

أيضا. أفي المعطف الخبز والجبن والبرتقالة!

إنه الشخص ذو المعطف المطري.. الذي كنت فاجأته

مرة.. يدخل المشرب الآن.. يجلس قدام

بن بركة المتحدث.. يحكم نظارتيه ويترل

حافة قبعة الجزخ يشرب قهوته: رشفة

رشفة.. كان ضابط أمن.

ويعتمد هذا المقطع من القصيدة الوصف الذي يأتي ليقدم توضيحا وتفسيرا للموقف، حيث يعتمد الشاعر على وصف الرجل ومعطفه المطري بل يتعدى ذلك ليؤكد على رصد أدق الجزئيات في مشهد وصفي يعتمد السرد ليقدم تجربة حياتية يتلاحق المتلقي وراء جزئياهما الموصوفة، وبهذا الشكل لا يختلف المقطع عن أي سرد روائي. ومن جهة أخرى يرتبط الوصف في تشكله بالمكان حيث يعد الوصف أداة من أدوات تشكيل صورة المكان، وهنا ينشأ الفضاء من التقاء كل من الوصف والسرد.

- **ثانيا – الوصف السردي الشعري:**

وتنتج الشعرية في النص السردي الخالص من عدة مداخل، منها التعدد الدلالي، وهدم البناء الزمني على النحو التراتبي، والاختزال والتكثيف، سواء على مستوى البناء اللغوي، أم على مستوى بنية الأحداث واختزال الكثير منها ربما بكلمة واحدة تختصر مساحات زمنية ووحدات سردية عديدة، ومنه ما يرد في رواية "ثلاثية غرناطة"(33)

لرضوى عاشور، وما حدث مع أبي جعفر عندما عاد من مشاهدة احتفال القشتاليين بحرق الكتب والمخطوطات العربية الغرناطية، فتصف من خلال المشهد تاريخا بأكمله وأحداثا عدة عبر مقطع واحد، تقول:

"عندما أعطى ظهره لحدرة ليصعد التلة بدت له الطريق الجبلية الصاعدة صعبة لا يقدر عليها. كانت ساقاه واهنتين بالكاد تحملانه وكأنه يحمل جذع شجرة ثقيلة لا طاقة لإنسان على حملها. يصعد ثم يتوقف ثم يعود يصعد. تعثرت قدماه وسقط على وجهه، تفصد من أنفه خيط دم رفيع وانجرحت ركبته. لم يلحظ ذلك. قام وواصل الصعود حتى وصل إلى ساحة مسجد البيازين الذي صار كنيسة سان سلفادور، وقعد على مصطبة حجرية وظل جالسا بلا حراك حتى غروب الشمس.

قبل أن يأوي أبو جعفر إلى فراشه، في تلك الليلة، قال لزوجته: "سأموت عاريا ووحيدا لأن الله ليس له وجود!" ومات " ص52.

إن اختزال حدث تحول المساجد إلى كنائس لم تسبق الرواية إلى ذكره قبل هذا الموضع، غير أن تكثيفه وصفيا هنا في هذه الإشارة المقتضبة تختصر كثيرا مما كان يمكن أن يقال، وبخاصة أن التاريخ أسهب في سرد ذلك، كذلك الأمر في مقولة أبي جعفر، ثم اختصار ما حدث له بعد ذلك في كلمة واحدة "ومات" يحيل أيضا إلى تقنية الاختزال والتكثيف، ويؤكد حضور الشعري في السردي من هذا المدخل (مدخل الوصف المختزل المكثف متعدد الدلالة المعتمد على المجاز بمفهومه الواسع وليس على الوصف المجرد).

3- المفارقة الشعرية والمفارقة السردية:

- **أولا: المفارقة الشعرية**

وإن كانت المفارقة في أساسها بنية سردية[34]، تتجلى أكثر ما تتجلى في الحكي، وبخاصة المقامات التي كانت تنتهي بطرفة، كما تتجلى على نحو أوضح في النكتة العامية التي تحكي حكاية ما تفتؤ تنتهي بكسر لخط الحكي على نحو ينقلنا فجأة إلى وعي مغاير وحالة مغايرة.

ومن هنا فإن التجريب في المفارقة الشعرية المعاصرة يمكن رصده من خلال: آلية اشتغال عقل الكاتب في إبداعه للنص، وما يمكن أن يرتبط بذلك من بحث عن آليات جديدة لإنتاج النص. وكذلك يمكن رصده من خلال التلقى، الذى يكشف عن وعى مفارق للوعى الجمالى السائد.

إن التعبير بالمفارقة يكاد يكون أكثر الأبنية انتشارًا في شعر الحداثة، فلا يكاد يخلو ديوان من الاعتماد عليها، سواء بوصفها بنية كلية تشمل النص، أم بحضورها عبر مقاطع ودلالات وتراكيب القصيدة.

ويأتي ديوان " هواء جاف يجرح الملامح " للشاعر مؤمن سمير، معبرا عن هذا الاتجاه، حيث تتجلى فيه بنية المفارقة الشعرية، بوصفها بنية أساسية اتكأت عليها نصوص الديوان في إنتاج تدلالها العام.

ومنذ النص الأول "دوام" تتجلى هذه البنية –بنية المفارقة– لتكشف عن وعى بالتجريب، يقول:

لا فكاك من التقزز

صدقني

فأنت ستتخيل حالا

أن العقارب الثلاثة، تركب

فوق بعضها، بسوقية لا نهائية

وأن.. وأن..

لكن ما يحزن في الأمر حقا

أنك ستموت بعد قليل.....

حقيقة بسيطة، لا يجهلها أحد، لكنها، وفي سياق بناء النص تأتى بوصفها صدمة تصنع مفارقة شعرية، ومفارقة ترتبط بعالم ما خارج النص، وتضع المتلقى على حافة السؤال المصيرى، سؤال النهاية والعدم والموت، إن المفارقة هنا تنتج من العالم المنبنى عبر النص (العالم الممكن) بتعبير المناطقة، ذلك العالم الذى ليس موجودا خارج النص، ولكن أوجدته الكلمات.

وفي نص بعنوان "مشيئة" تتشكل المفارقة الشعرية من عدة مفارقات تأتى مفتتة في شكل وحدات سردية عبر النص، ثم تنتهى بمفارقة أشمل يختتم بها النص، ففي المقطع الأول، يقول:

الأم تهرع إليه قبل النزول

ترقيه

إحساسها بأنه المسروق لا محالة.

وفي المقطع الثانى :

الأب من أسفل العدسات

ينظر إلى الجيب المطرز، ويتمتم

بدعاء مكتوم.

وفي المقطع الثالث :

كلهم لا يسمعون الهاجس

وهو يقض مضجعه كل ليلة، بكل قسوة.

وفي المقطع الرابع :

لكنه يخرج في آخر العام، متخفيا، فيمر قرب الناصية

ظل البنت المضيئة

فيسرق

قلبه.

ثم تأتى المفارقة الأخيرة باعتبارها خاتمة، إذ في ظل هذا الجو المشوب بالتوجس والقلق، والألم وانتظار الموت، يمر به ظل البنت المضيئة فيسرق قلبه.

إنه الانحراف الدلالى الذى يعمد الشاعر إليه لكسر الألفة المعتادة، ومن ثم الخروج من المعتاد إلى غير المعتاد، وهي المفارقة الأبدية التي تتشكل بين الموت والحياة، حيث يبنى النص فلسفته ويتبناها، ففي أعمق لحظات الموت تكمن لذة الحياة، وفي أعمق لحظات الحياة يكمن ألم الموت.

ومن هنا تعد أداة الاستدراك "لكن" تقنية أساسية في بناء النصوص، إذ المفارقة هنا تنبنى من خلال الموقف والموقف المضاد.

وتتشكل آليات المفارقة في نصوص الديوان من خلال:

- أدوات الاستدراك والاعتراض وبخاصة الأداة "لكن" وتحولاتها.
- وتتشكل أيضا من خلال بناء الموقف والموقف المضاد، والصورة والصورة المضادة.

يقول:

حين سرت وحيدا
في هذا المساء الشتوي
اصطدمت بأربعة أشباح
كان كل منهم يسير وحيدا
في هذا المساء الشتوي
لكننا أصبحنا رفاقا حقيقيين
بعد أن أسر كل منا
للمحلات المغلقة
بأنه حزين ووحيد
في هذا المساء الشتوي.

فالأداة "لكننا" تفصل بين حالتين، الأولى لقاء الأشباح ووحدتهم في المساء الشتوى، والثانية هى الموقف المفارق المتمثل في الرفقة الحقيقية، وتكشف المفارقة عن بعد آخر خفى، هو الغربة والوحدة في المدينة التي يسكنها الأشباح، وهو ما تكشف عنه دلالات "المحلات المغلقة"، إن المفارقة هنا تعبر عن رؤية الإنسان الشاعر بالمدينة، وما يكتنفها من أبعاد

غير مرضى عنها بالطبع كتحول سكانها لأشباح. وهو ما يشكل أيضا حالة من المفارقة مع الغائب المضاد للمدينة (قرية كان أم أية عالم آخر يرتضيه الشاعر ويجد فيه الرفقة)..

- **ثانيا: المفارقة السردية**

النظر إلى بناء الأسلوب في شعرية الرواية ينبئ عن تمايز في بناء لغته المفارقة، من حيث يتم التلاحم بين الطرفين، ومن حيث تتم الرؤيا للجانبين من زاوية واحدة.

إن الروائى يوظف المفارقة لحبك البنية الروائية على مستويين:

- مستوى البناء العام والفكرة الشاملة التي تستند إليها الرواية.
- وعلى مستوى بناء الموقف الجزئى لحدث ما يحمله بنية مفارقة.

وإلى المستوى الأول تنتمي كثير من الأعمال الروائية والروائيين، وبخاصة منتصر القفاش، وسعيد نوح، وسيد الوكيل، وحمدي أبو جليل، وغيرهم.

عند سيد الوكيل تتخذ المفارقة أشكالا عدة، منها ما يشمل البناء الروائي كلية، ومنها ما ينبني عبر موقف جزئي، فإلى المستوى الأول تنتمي روايته فوق الحياة قليلا، حيث تقوم الحكاية على رصد المفارقة بين وعي الشاعر المثقف للحياة، وبين الوعي العام للمجتمع من حوله، ومن ثم تعمد الرواية إلى الكشف عن مخبوء النفس البشرية من وجهة نظر الشاعر، والانتقال لرصدها من وجهة نظر البشر العاديين، يقول في روايته فوق الحياة قليلا:

"ثم إن هذا الديوان دعم علاقته بمديره في العمل، هذه العلاقة التي بدأت بالفعل في ملابسات عجيبة، أما هو فلم يشعر بأي فخر، بل على العكس، لقد أصبح الديوان قيدا ذهبيا كما يقولون، وبدلا من أن يقربه من السماء خطوة جذبه نحو الأرض، فبدلا من أن يعنفه رئيسه على التأخيرات أو يعاقبه على الإهمال أصبح يقول له: أنت شاعر يا أخي ومثقف، ولابد أن تكون مقدرا للمسؤولية.

نسيت أن أقول إن شاعرنا خجول جدا وتأسره الكلمات الطيبة"

على هذا النحو تمضي الحياة من منظور المثقف الذي لايعدم حيلة في اختلاق أزمة لكتابة الشعر، والذي يحمل هم كونه شاعرا في معاملاته مع الآخرين، في عمله، وفي محيط أسرته، وفي خلافاته الزوجية البسيطة، فالجميع دوما يطالبون منه أن يكون على قدر المسؤولية، وأن يحتمل ما لايحتمله الآخرون، أليس شاعرا؟

وعند سعيد نوح تتجلى المفارقة عبر بنية روايته "ملاك الفرصة الأخيرة" والتي تقوم على فكرة أساسية مفارقة، هي أن الثقافة العربية ثقافة قاتلة للأساطير، ومن ثم تسعى الرواية لخلق أساطير جديدة، ومراجعة لها بدءا بأسطورة الخلق في الفكر اليهودي والإسلامي، والتي تنص على أن آدم أكل من شجرة الحكمة، فترى الرواية أن آدم نفسه لم يكن يعرف أن هناك موت ليعرف أن هناك خلد،، ومن ثم تسعى الرواية لعمل وجع حقيقي لآدم، حيث تخبره حواء بأن الشجرة أخفت

أعضاءها، ومن ثم فإنه يأكل منها ليكشف عن أعضائها.. ، وتبدأ المفارقة من البداية، وبها تختم:

" لا شيء يفوق الخبرة، لا شيء يفوق الخيال"

إن ملاك الفرصة الآخيرة، ملاك خلقه الله ليهب الفرصة للناس في لحظاتهم الأخيرة، وهكذا يقوم بدوره، لكنه في يوم يتأخر عن عمله بسبب حلم، وكان مقدرا له أن ينقذ فلسطين، ولكنه لم يفعل، وكان الله كان علم بذلك، ومن ثم ترى الرواية أن ضياع فلسطين لم يكن من فعل البشر.

أما على مستوى تشكل المفارقة عبر المواقف الجزئية، فإنه يتكرر في بعض روايات سعيد نوح: " 61 ش زين الدين"، ومشهد سقوط الولد من أعلى النخلة، ومشهد حارس المدافن الذي يبيع الجثث، في رواية "كلما رأيت بنتا حلوة أقول يا سعاد"، وشخصية زغلول العريان أبو الريش، في رواية "دائما ما أدعو الموتى"، والذي يعيش طوال حياته خائفا من هاجس ذكر اسمه، مما أورثه نوعا من الضعف في شخصيته إلى درجة أن يقبل ضرب زوجته له، ولكنه يقف على مسرح حفل عرس ابنته، ويعلن أمام الجميع عن اسمه، وأنه لا يريد زواج ابنته من سعيد، ويكتشف في وعي مفارق أن المسألة لم تكن تحتاج كل هذه السنين من الانتظار، وأن الحياة كلها قائمة على المفارقات.

خاتمة:

على هذا النحو يمكن رصد العديد من التشابكات والتشاكلات بين الشعرى والقصصي، أو بين الشعرى والسردي، سواء من خلال رصد السمات الفارقة للغة الخطاب القصصى والخطاب الشعرى، أو من خلال دراسة تحولات العناصر والبنى السردية وانتقالها من القص إلى الشعر، ومن ثم دراسة تحولات العناصر والبنى الشعرية وانتقالها إلى الخطاب الشعرى، وهو ما يمكن له الإسهام في رصد التماهى بين الأنواع الأدبية في الأدب العربى، ورصد آليات الكتابة المتعلقة بتبادل الاشتغال بين السمات والعناصر الفارقة بين الشعر والقص، ومناطق الالتقاء والاختلاف، وهو ما يعمل بشكل عام على تطوير الكتابة الأدبية من جهة، وعلى فتح آفاق متعددة للدراسة التحليلية والنصية، وبخاصة عند دراسة جماليات هذه التحولات بين ما هو شعرى وما هو قصصى.. فالدراسة بعامة لم تجب عن كثير من الأسئلة، وإن كانت تفتح الباب لما هو أكثر، وتلك غاية في ذاتها.

الهوامش والمراجع:

1. د. جوزيف ميشال شريم: دليل الدراسات الأسلوبية –المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر – بيروت – 1984-.عن رولان بارت (Introduction Al analyst Struction).
2. د. حميد لحمداني: بنية النص السردى (من منظور النقد الأدبى) – المركز الثقافي العربى للطباعة والنشر والتوزيع – بيروت – ط3- 1993- ص 45.
3. السابق 45.
4. فلاديمير بروب: مورفولوجيا الحكاية الخرافية – (ترجمة: أبو بكر احمد باقادر، وأحمد عبدالرحيم نصر) – النادي الأدبي الثقافي – جدة – 1989م.، ويرى بروب أنه إذا كانت الحكايات تتضمن وفرة وفيرة من التفاصيل، فإن مادة الحكايات نفسها تتشكل على أساس من عدد ثابت من "الوظائف" وهى كما يحددها إحدى وثلاثين وظيفة، "والوظيفة هى الوحدة الأساسية للغة (نسق القص، وتشير إلى الأحداث ذات المغزى التي تشكل القص، والتي تتبع مساقا منطقيا"، وعلى الرغم من أنه لا توجد حكايات تتضمن كل الوظائف مجتمعة فإن للوظائف مسارا ثابتا في كل حكاية ومن هذه الوظائف: الغياب: بأن يترك أحد المكان في سفر أو غيره، وتحذير البطل، ومخالفة التحذير، ومحاولة الاستطلاع من قبل الشرير،.... إلخ، حتى يتزوج البطل ويعتلى العرش... وليس من الصعب ملاحظة أن هذه الوظائف لا توجد في الحكايات الخرافية الروسية أو غير الروسية فحسب، بل هى موجودة بالمثل في الكوميديات والأساطير والملاهى والمغارى، وفي القصص بوجه عام.

5. كمال أبو ديب: الرؤي المقنعة (نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي) – دراسات أدبية – الهيئة المصرية العامة للكتاب- القاهرة – 1986-ص 25.
6. السابق – ص 25.
7. السابق - ص 37.
8. انظر: رولان بارت: النقد البنيوي للحكاية – ترجمة أنطــون أبــو زيــد - منشورات عويدات- بيروت - 1988- ص95.
9. رولان بارت: التحليل البنيوي للسرد _ (ترجمة حسن بحراوي، بشير القمري، عبد الحميد مقلد) _ سلسلة ملفات 1/1992– منشورات اتحــاد كتــاب المغرب– طرائق تحليل السرد الأدبي- 1999- ص9.
10. يمكن العودة في ذلك إلى: اتجاهات التجريب في مشهد الشعر المصري المعاصر (للباحث نفسه) – مجلة فصول- الهيئة المصرية العامة للكتــاب- القــاهرة - عدد58 – 2002م
11. أحمد الشهاوي: مياه في الأصابع – الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة – 2002م.
12. أمجد ريان: أيها الطفل الجميل اضرب ــ دار الغد للنشر والدعاية والإعلان ــ القاهرة ــ 1990م
13. سمير درويش: الزجاج ــ الهيئة المصرية العامة للكتاب ــ ط1 ــ 1999م
14. حلمي سالم: سراب التريكو ــ شرقيات ــ القاهرة ــ ط1 ــ 1995.
15. محمد الماغوط- الفرح ليس مهنتي – منشورات اتحاد الكتاب العرب – دمشق – 1970م.

16. فريد أبو سعدة – ذاكرة الوعل – الهيئة المصرية العامة للكتاب – القـــاهرة – 1997م.

17. محسن جاسم الموسوى: ثارات شهرزاد (فن السرد العربي الحديث) بيروت – دار الآداب – ط1- 1993- ص20.

18. يمكن العودة في ذلك إلى: السرد الشعري، دراسة تطبيقية على الشعر الجديد – رسالة ماجستير غير منشورة للباحث نفسه – كلية البنات لــلاداب والعلــوم والتربية – القاهرة – 1998م

19. مع الوضع في الاعتبار أن الممارسات النصوصية الفعلية سعت إلى كسر هـــذه المفاهيم في الرواية ذاتها، فمثلا نجيب محفوظ في رواياته لا يخلص لموقف واحد من جهة موقع الراوي من شخصياته، فمثلا سعيد مهران في اللص والكلاب، يتنقل معه نجيب محفوظ في موقعه منه، تارة من الخارج، وتارة من الـــداخل، وتارة مع.

20. حميد لحمداني: بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي) – المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع – بيروت – ط3- 1993- ص 45.

21. أمل دنقل: ع. ش. ك. – ص116

22. صلاح عبد الصبور: الأعمال الكاملة – الدواوين الشعرية – الهيئـــة المصـــرية العامة للكتاب – 1993- ص427.

23. جيرار جينيت: حدود السرد – ترجمة بنعيسي بوحمالـــة – سلســـلة ملفـــات 1/1992- منشورات اتحاد كتاب المغرب – طرائق تحليل الســـرد الادبي ط 1- 1992–ص75.

24. المرجع السابق: 76.

25. د. عبد الرحيم الكردي: السرد في الرواية المعاصرة (الرجل الذي فقد ظلة نموذجا) –دار الثقافة للطباعة والنشر – القاهرة – 1992-ص60.
26. المرجع السابق: 60-16.
27. المرجع السابق ص61.
28. أمل دنقل: ع. ش. ك: مرجع سابق ص 431 – 342.
29. يوسف نوفل: شلالات الضوء – الهيئة العامة لقصور الثقافة – سلسة أصوات أدبية – القاهرة – ديسمبر 1996 – ص 131.
30. الفلسفة الظاهراتية " الفينومينولوجيا" أنشأها هوسول، وتقوم فكرتها الأساسية على الاختزال وتأجيل الحكم.
31. نزار قباني: ع. ش. ك – منشورات نزار قباني – بيروت – ج2 ط5 – 1983 ص 203.
32. سعدى يوسف: ديوان تحت جدارية فائق حسن – دار الفارابي – بيروت – ط1 – 1974.
33. رضوى عاشور: ثلاثية غرناطة – دار الشروق – القاهرة – الطبعة الخامسة – 2008م.
34. على أننا لا نعدم في الشعر العربي القديم نماذج للمفارقة، ولكنها تغيث السردية أيضا، ومنها قول المتنبي مثلا:

أَذُمُّ إِلى هَذا الزَمانِ أُهَيلَهُ فَأَعلَمُهُم فَدمٌ وَأَحزَمُهُم وَغدُ
وَأَكرَمُهُم كَلبٌ وَأَبصَرُهُم عَمٍ وَأَسهَدُهُم فَهدٌ وَأَشجَعُهُم قِردُ
وَمِن نَكَدِ الدُنيا عَلى الحُرِّ أَن يَرى عَدُوّاً لَهُ ما مِن صَداقَتِهِ بُدُّ
بِقَلبي وَإِن لَم أَروَ مِنها مَلالَةٌ وَبي عَن غَوانيها وَإِن وَصَلَت صَدُّ

ومنه قول أبي العلاء المعري:

حَوَتنا شُـــرورٌ لا صَلاحَ لِمِثلِهـــا   فَإِن شَذَّ مِنّا صالِحٌ فَهـــوَ نـــادِرُ

وَما فَسَـــدَت أَخلاقُنـــا بِاِختِيارِنا   وَلَكِن بِأَمرٍ سَبَّبَتـــهُ المَقـــادِرُ

وَفي الأَصلِ غِشٌّ وَالفُروعُ تَوابِـــعٌ   وَكَيفَ وَفاءُ النَجلِ وَالأَبُ غـــادِرُ

إِذا اِعتَلَتِ الأَفعـــالُ جاءَت عَليلَةً   كَحالاتِها أَسمـــــاؤُها وَالمَصادِرُ

فَقُل لِلغُرابِ الجَونِ إِن كانَ سامِعاً   أَأَنتَ عَلى تَغييرِ لَونِـــكَ قـــادِرُ